

Durham Research Online

Deposited in DRO:

28 April 2009

Version of attached file:

Published Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

Caruso, C. (2005) 'L'Artista Al Bivio : Venere Antica E Venere Pòstica Nel Giudizio Di Paride.', Italian studies., 60 (2). pp. 163-177.

Further information on publisher's website:

<http://dx.doi.org/10.1179/007516305X60151>

Publisher's copyright statement:

© The Society for Italian Studies 2005

Additional information:

Further information available at: <http://maney.co.uk/index.php/journals/its> and
<http://www.ingentaconnect.com/content/maney/its>

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in DRO
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full DRO policy](#) for further details.

L'ARTISTA AL BIVIO: VENERE ÀNTICA E VENERE PÒSTICA NEL GIUDIZIO DI PARIDE*

In un passo dell'Arcadia di Sannazaro (III. 12–23) è descritta una rappresentazione fittizia del Giudizio di Paride, nella quale Venus victrix si presenta eccezionalmente all'osservatore come pòstica, vista cioè da tergo. Il presente articolo cerca di identificare i modelli letterari che possono avere ispirato tale singolare postura. I Giudizi di Paride con Venere pòstica sono in effetti assai rari nella tradizione figurativa, e se ne conosce anzi un unico esemplare: Le Jugement de Pàris di Jean-Antoine Watteau (Paris, Louvre). Si suggerisce qui un possibile legame fra la descrizione di Sannazaro e l'interpretazione pittorica dell'episodio classico offerta da Watteau, con un'ipotesi sulla natura e funzione del dipinto, a tutt'oggi incerte.

Nel terzo capitolo dell'*Arcadia* (1504) di Iacopo Sannazaro i pastori si recano al tempio per le offerte votive e, giunti al limitare dell'edificio, si soffermano ammirati dinanzi alle scene mitologiche dipinte da mano maestra sui battenti delle porte:

Ma per potermo divotamente offrire i voti fatti ne le necessità passate sovra i fumanti altari, tutti insieme di compagnia ne andammo al santo tempio. Al quale per non molti gradi poggiati, vedemmo in su la porta dipinte alcune selve e colli bellissimi e copiosi di alberi fronzuti e di mille varietà di fiori [...]. Da l'altra parte giaceva appiè di un altissimo cerro un pastore addormentato in mezzo de le sue capre [...]. Appresso di costui era Paris, che con la falce avea cominciato a scrivere 'Enone' a la corteccia di un olmo, e per giudicare le ignude dee che dinanzi gli stavano, non la avea potuto ancora del tutto fornire. *Ma quel ch'è non men sottile a pensare che dilettevole a vedere, era lo accorgimento del discreto pintore, il quale avendo fatta Giunone e Minerva di tanto extrema bellezza che ad avanzarle sarebbe stato impossibile, e diffidandosi di fare Venere sì bella come bisognava, la dipinse volta di spalle, scusando il difetto con la astuzia.* (III. 12–23; corsivo mio)¹

Secondo una tradizione già antica e comune a opere narrative sia in prosa sia in versi, Sannazaro introduce nel racconto un'*ekphrasis*, cioè una descrizione di un'opera d'arte. Per questa particolare variante della tradizione ecfrastica — scene adornanti le porte di un edificio sacro — egli ebbe certamente presente il modello virgiliano degli intagli sui battenti del tempio della Sibilla nell'*Eneide* (6. 14–34),² e forse anche le scene sulle porte del tempio di Venere nelle recenti ma già notissime, ancorché incompiute, *Stanze per la giostra* di Angelo Poliziano (1. 97–118). Coerentemente con il tema dell'opera, molte delle scene ritratte hanno carattere pastorale, e fra queste ve n'è una raffigurante il pastor frigio Paride che, deposta la falce con la quale stava incidendo su un tronco il nome della ninfa Enone da lui sino allora vagheggiata,³ passa

*Il presente articolo si è sviluppato a latere di una più ampia ricerca su letteratura e arti figurative fra Cinque e Seicento, che ha per obiettivo l'edizione critica e commentata della *Galeria* di Giovan Battista Marino. Per le mie indagini ho beneficiato, in particolare, di una borsa triennale del Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca scientifica e di una Small Research Grant della British Academy. A entrambe le Istituzioni va la mia gratitudine. Ringrazio inoltre Ingrid De Smet per diversi suggerimenti e consigli. Ove non altrimenti indicato, le traduzioni sono dell'autore.

¹ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer (Milano: Mursia, 1990), pp. 76–78.

² Sannazaro, *Arcadia*, p. 76, nota 13.

³ Con allusione a Ovidio, *Heroides*, 5 e 6.

a dirimere la celebre contesa sorta fra Venere, Minerva e Giunone su quale di loro tre fosse la più bella.

Se il Giudizio di Paride non richiede glossa alcuna per la sua notorietà, la rievocazione che ne fa Sannazaro merita invece attenzione: anche perché i commenti moderni non sembrano rilevarne l'atipicità. Risalta innanzi tutto la questione, essenziale per un artista che intenda ritrarre il corpo umano in generale e femminile nello specifico, di come rappresentare una figura stante: se 'antica' (< lat. *ante*, 'davanti') ovvero 'pòstica' (< lat. *post*, 'da tergo'). La scelta, sia pure in un contesto fittizio, di una Venere pòstica per un Giudizio di Paride — per un episodio, cioè, che richiederebbe alla suprema bellezza fisica della dea di riflettere sì da giustificare la sua vittoria — sembrerebbe in effetti poco opportuna. Ma la Venere pòstica è presentata nell'*ekphrasis* sannazariana come una soluzione escogitata lì per lì dall'artista nel momento di maggiore perplessità, quando la sfida della composizione pittorica si fa inaspettatamente più impegnativa del previsto. È questa una circostanza per molti versi analoga a quelle narrate da Plinio il Vecchio nel libro 35 (dedicato alla pittura antica) della *Historia naturalis*, dove si ritrova il medesimo gusto per l'aneddotica riguardante gli artisti e i loro arguti stratagemmi. Vero è che nella *Historia naturalis* non si allude ad alcuna pittura raffigurante il Giudizio di Paride. Vi è però rievocato un celeberrimo quadro dell'antichità per il quale il problema presentatosi all'artista, e da questi brillantemente risolto, è sostanzialmente identico a quello del Giudizio di Paride sannazariano: il sacrificio di Ifigenia in Aulide del pittore greco Timante. L'affinità, che per i lettori cinquecenteschi doveva essere palese, venne resa esplicita dall'editore e commentatore dell'*Arcadia* Tommaso Porcacchi.⁴ Secondo la testimonianza di Plinio, Timante, chiamato a cimentarsi con la difficoltà di variare le espressioni sui volti degli astanti secondo il diverso grado di amicizia e di consanguineità con la vittima, diede inavvertitamente fondo alla manifestazione del più intenso dolore nel volto di Menelao, zio di Ifigenia, quando ancora gli restava da ritrarre il padre Agamennone. Egli decise allora di raffigurare quest'ultimo in atto di coprirsi il volto con il manto: ottenendo così un effetto altamente drammatico e risolvendo — anche se sostanzialmente eludendolo — il problema che si era venuto prospettando durante l'esecuzione dell'opera, a prima vista insolubile.

Nam Timanthi vel plurimum adfuit ingenii. Eius enim est Iphigenia oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura cum maestos pinxisset omnes praecipueque patrum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius voltum velavit, quem digne non poterat ostendere. (*Historia naturalis*, 35. 73-74)⁵

Tornando a Timante, grandissimo fu il suo ingegno. Sua è infatti quell'*Ifigenia* grandemente lodata dai retori: dove, avendo egli ritratto, con lei ritta dinanzi all'altare per il sacrificio, tutti i presenti mesti, e lo zio sopra tutti, e avendo così esaurito ogni espressione di mestizia, velò il volto del padre, non potendolo rendere adeguatamente.

⁴ Sannazaro, *Arcadia* (Venezia: Al Segno della Regina, 1578), p. 59.

⁵ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, a cura di Gian Biagio Conte, Giuliano Ranucci e collaboratori, 5 voll. (Torino: Einaudi, 1988), v, 370-72 (traduzione italiana di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati, rivista dall'autore). Come già era stato osservato nel Cinquecento, l'aneddoto si era probabilmente sviluppato a partire da quattro versi dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (1547-50): 'Come vide il signore Agamennone | che la figlia andava verso il bosco | al sacrificio, pianse e poi di nuovo | volgendo altrove il capo, e con il peplò | coprendosi gli occhi, diede in lacrime' (in *Tragici greci*, a cura di Carlo Diano (Firenze: Sansoni, 1989), p. 1089). Cfr. Jennifer Montagu, 'Interpretations of Timanthes's *Sacrifice of Iphigenia*', in *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, a cura di John Onians (London: Phaidon Press, 1994), pp. 305-25 (p. 306 e p. 320, nota 15).

Come si vede, fra la Venere vòlta di spalle perché troppo bella (in rapporto alle altre due dèe già ritratte) per essere raffigurata di fronte, e l'Agamennone che nasconde il volto nel manto perché troppo addolorato (in rapporto agli altri astanti già ritratti) per poter ricevere un'espressione adeguata, il tratto è breve, anzi brevissimo: in entrambi i casi è in gioco la capacità dell'artista di saper valutare in anticipo i mezzi espressivi a propria disposizione, e saper quindi disporre i diversi elementi dell'opera sua in modo tale da ottenere un risultato artistico efficace ed apprezzabile. Entrambi gli aneddoti narrano sostanzialmente di una valutazione errata che minaccia di pregiudicare la riuscita del dipinto, e del conseguente, ingegnoso ricorso a un trucco del mestiere che consente non solo di risolvere l'*impasse*, ma anzi di trasformare una scena inverosimile in una versione genialmente inedita dell'episodio rappresentato.

Importa qui sottolineare che, per quanto riferito ai modi della rappresentazione pittorica, la questione inerente ad entrambi gli episodi è di natura squisitamente retorica. Benché Plinio non lo affermi esplicitamente, ciò cui Timante non riesce inizialmente a dar forma è l'equivalente pittorico di una riconoscibilissima figura retorica, la *climax* o *gradatio*: cioè la disposizione di elementi in una sequenza caratterizzata da graduale, crescente intensità. C'è tuttavia nel passo di Plinio un'espressione rivelatrice in tal senso: 'Iphigenia oratorum laudibus celebrata', cioè l'*Ifigenia* di Timante tanto lodata dai retori. Fra le *oratorum laudes* ricordate da Plinio figurava certamente, tra gli altri, l'elogio di Cicerone:

Si denique pictor ille vidit, cum immolanda Iphigenia tristis Calchas esset, tristior Ulixes, maereret Menelaus, obvolvendum caput Agamennonis esse, quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari. (Cicerone, *Orator*, 74)⁶

Così il pittore, essendo Calcante triste, Ulisse ancor più triste, e Menelao addolorato per Ifigenia condannata al sacrificio, si vide costretto a far sì che il capo di Agamennone fosse coperto, perché il suo pennello non riusciva a ritrarre quel sommo dolore.

Un contemporaneo di Plinio, Quintiliano, avrebbe ribadito le lodi ciceroniane; anche ammonendo, da buon maestro di retorica, che la soluzione risiedeva in realtà nell'impiego di un'ulteriore figura retorica, la *praeteritio*.

Ut fecit Timanthes [...] in ea tabula, qua Coloten Teium vicit. Nam cum in Iphigeniae immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiorum Ulixem, addidisset Menelao quem summum poterat ars efficeret maerorem, consumptis adfectibus, non reperiens quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput et suo cuique animo dedit aestimandum. Nonne huic simile est illud Sallustianum: 'nam de Carthagine tacere satius puto qua parum dicere'? (Quintiliano, *Institutio oratoria*, 2. 13. 13-14)⁷

Come fece Timante [...] in quel dipinto, con il quale vinse Colote Teio. Avendo infatti dipinto Calcante triste per il sacrificio d'Ifigenia, Ulisse ancor più triste, e avendo la sua arte raggiunto il culmine nel rendere Menelao ancor più addolorato, rimasto così a corto di espressioni e senza possibilità di ritrarre degnamente il volto del padre, egli velò il capo di questi, lasciando a indovinarsi quale dovesse essere il suo animo. E non è forse questo assimilabile a quel passo sallustiano: 'Di Cartagine preferisco tacere piuttosto che dir poco'?

⁶ M. T. Cicerone, *Orator*, a cura di Albert Yon (Paris: Les Belles Lettres, 1964), p. 27.

⁷ M. F. Quintiliano, *Institutio oratoria*, a cura di Donald A. Russell, 4 voll. (Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 2001), II, 344. La citazione sallustiana è da *Bellum Iugurthinum*, 19: 'Nam de Carthagine silere melius puto quam parum dicere' ('Di Cartagine ritengo più opportuno tacere che dire appena'), in C. Sallustio Crispo, *Catilina, Jugutha, Fragments des Histoires*, a cura di Alfred Ernout (Paris: Les Belles Lettres, 1967), p. 154.

L'*Ifigenia* del pittore Timante era dunque diventata un caso da manuale: da manuale di retorica. La fortuna di quel dipinto, famosissimo ancorché perduto, ne ricevette un impulso decisivo, sì da rendere l'aneddoto di Timante un vero e proprio *exemplum* della letteratura artistica europea, e una sorta di miraggio per i numerosi artisti che avrebbero ritentato l'impresa del pittore greco.⁸ E il Giudizio di Paride evocato da Sannazaro altro non è se non una consapevole *variatio* di quel quadro esemplare, o meglio della strategia compositiva che lo caratterizzava.

Mentre l'episodio di Timante penetrava nella letteratura artistica di tutta Europa e stimolava artisti di ogni età a emularne più o meno liberamente la favolosa fisionomia, il Giudizio di Paride descritto nell'*Arcadia* non incontrava invece altrettanto favore: e ciò a dispetto dell'eccezionale fortuna dell'opera che lo proponeva. Di fatto, si conosce un unico esempio di Giudizio di Paride nel quale appaia una Venere pòstica: *Le Jugement de Pâris* di Jean-Antoine Watteau (1684-1721), Parigi, Museo del Louvre (Fig. 1).⁹ L'ipotesi di un rapporto diretto è certamente allettante, ma la distanza cronologico-culturale che divide Sannazaro da Watteau consiglia di procedere con la massima cautela. *Le Jugement de Pâris* è una tavola di dimensioni assai ridotte (47 × 31 cm) e schizzata alla brava;¹⁰ non è né firmata, né vanta alcuna attribuzione antica o qualsivoglia pezza d'appoggio che ne assegni esplicitamente la paternità a Watteau: non figura, per esempio, nell'autorevole Raccolta Jullienne, la collezione di incisioni allestita nel 1726 da Jean de Jullienne e contenente buona parte delle opere del maestro fiammingo, e neppure trova riscontro fra i disegni preparatori sopravvissuti (tutti dettagli di una certa importanza, sui quali ritorneremo). L'iscrizione a Watteau venne proposta nel secolo diciannovesimo sulla base di affinità stilistiche con altre opere di sicura paternità, ed è — occorre riconoscerlo — estremamente convincente. *Le Jugement de Pâris* viene assegnato agli ultimi anni di attività del pittore, più precisamente al periodo 1716-20.¹¹

La coincidenza fra la descrizione sannazariana e la realizzazione di Watteau è tuttavia notevole. Data la notorietà dell'*Arcadia*, non sarebbe poi così straordinario che Watteau si fosse imbattuto in quel passo, e ne avesse tratto ispirazione per l'opera sua: ma è chiaro che un'ipotesi così formulata non può costituire materia di riflessione critica. La difficoltà di stabilire rapporti convincenti fra un'opera letteraria e un dipinto deriva spesso dal fatto che le due arti presuppongono due mondi culturalmente e socialmente diversi, ed è dunque essenziale, per casi del genere, rinvenire contesti comuni e canali di comunicazione plausibili. A questo proposito è opportuno ricordare che a Parigi, e proprio nel secondo decennio del Settecento,

⁸ Per un'eshaustiva discussione della fortuna del Sacrificio di Ifigenia presso la tradizione retorica e iconografica cfr. Montagu, 'Interpretations', *passim*.

⁹ Cfr. Watteau 1684-1721 (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984), cat. n. 64 (Pierre Rosenberg); Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris* (Paris: Flammarion, 1997), pp. 271 e 274 ('un trait iconographique unique'); Jane Davidson Reid (con la collaborazione di Chris Rohmann), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 2 voll. (New York-London: Oxford University Press, 1993), s.v. 'Paris. Judgment of Paris', II, 821-27. Il saggio di Damisch, specie nella seconda parte, è d'importanza fondamentale per l'analisi del dipinto di Watteau e della tradizione pittorica del Giudizio.

¹⁰ Come già notavano i Goncourt: cfr. Damisch, pp. 274 e 313.

¹¹ Rosenberg in Watteau 1684-1721, n. 64.



FIG. 1. Jean-Antoine Watteau (1684-1721), *Le Jugement de Pâris* (1716-1720?), olio su tavola, Parigi, Museo del Louvre.

Watteau ebbe modo di lavorare nell'ambiente della commedia dell'arte italiana dominato dal capocomico Luigi Riccoboni detto Lelio, acuto teorico del teatro e uomo di cultura letteraria non mediocre.¹² Ma è possibile che Watteau fosse già arrivato a conoscere l'*ekphrasis* sannazariana per altra via negli anni del suo apprendistato. Carel van Mander, uno dei principali *connoisseurs* del Rinascimento artistico, pubblicò a Haarlem nel 1604 un poemetto didattico dal titolo *Den grondt der edel vry schilder-const* ('I fondamenti della nobile e libera arte pittorica'). Nel quinto libro del poemetto van Mander inserì la traduzione dell'episodio dell'*Arcadia* che qui ci riguarda; e in una nota, o meglio in una postilla stampata in margine al testo, istituì l'opportuno paragone fra l'*ekphrasis* di Sannazaro e l'episodio di Timante:

Merckt hier een aerdighe vercieringhe uyt t'leven va[n] Timanthes nae gebootst, om d'aenschouwers te doen bedencken, dat Venus soomense van voor mocht sien, de schoonste van al soude wese, ghelijck men Agamennon bedeckt den droefsten oordeelde.¹³

Si noti qui una tipica rielaborazione, tratta dalla vita di Timante, per far sì che l'osservatore consideri come Venere dovrebbe essere contemplata di fronte in modo da risultare la più bella, proprio come si ritiene Agamennone il più triste, in quanto coperto.

Watteau, nato a Valenciennes, era di origine fiamminga. Poco si sa del giovanile periodo di formazione che precedette il suo trasferimento a Parigi. Ma nell'ambiente artistico locale, dove il nome di van Mander doveva conservare anche a distanza di anni un'autorità indiscussa, era ben possibile che rimanesse viva la memoria del poemetto (per quanto risulta che esso venisse ristampato soltanto una volta nel 1618). La trafila Sannazaro–van Mander–Watteau è dunque anch'essa destinata a restare un'ipotesi: ma la presenza dell'*ekphrasis* sannazariana in un importante testo della cultura artistica olandese e fiamminga del primo Seicento fa sì che il *gap* fra il mondo dell'umanista napoletano e quello del maestro di Valenciennes venga parzialmente a colmarsi.¹⁴

Le Jugement de Pâris deve essere parimenti valutato alla luce della tradizione pittorica dalla quale mostra di divergere così radicalmente. Il modello che dominò le rappresentazioni del Giudizio di Paride dal Rinascimento innanzi fu sostanzialmente quello imposto dall'incisione di Marcantonio Raimondi (Fig. 2), risalente agli anni '20 del Cinquecento e basata su un disegno — oggi perduto — di Raffaello.¹⁵ L'incisione si richiama per certi dettagli ad almeno uno dei due rilievi di età classica raffiguranti il Giudizio che erano accessibili agli artisti attivi a Roma fra Quattro e Cinquecento:

¹² Cfr. Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, 2 voll. (Paris: Droz, 1943–45). Aggiungo, a titolo di curiosità, che nel quarto dei suoi *Dell'arte rappresentativa capitoli sei* (London: s.e., 1728), pp. 29–30, Riccoboni riprende l'aneddoto di Timante come *exemplum* per la gradazione dell'espressività attoriale.

¹³ Carel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const* (1604), a cura di Hessel Miedema, 2 voll. (Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1973), I, 147 (postilla al libro V, 59). Nell'eccellente commento (II, 485) Miedema riporta la fonte sannazariana. Montagu segnala il passo di van Mander, senza tuttavia indicare che il lungo brano è traduzione dell'*Arcadia* di Sannazaro (Montagu, 'Interpretations', p. 321, nota 28).

¹⁴ Resterebbe da verificare l'eventuale presenza dell'aneddoto sannazariano nella letteratura artistica francese; se ho visto bene, però, esso non figura presso nessuno dei principali teorici — Du Bos, De Piles, Félibien — che esercitarono grande influenza in Francia tra Sei e Settecento.

¹⁵ Damisch, pp. 77 ss.



FIG. 2. Marcantonio Raimondi, *Il Giudizio di Paride*, incisione da un disegno perduto di Raffaello.

un sarcofago romano del secondo secolo d. C. già nella Collezione Capranica–Della Valle, poi passato a fine secolo nella raccolta di Villa Medici.¹⁶ Ivi il Giudizio è rappresentato con due scene in sequenza: nella parte sinistra è il Giudizio vero e proprio, con Venere in primo piano che riceve il pomo della vittoria e Minerva e Giunone in alto sullo sfondo; nella parte destra le due dèe sconfitte si allontanano scortate da Mercurio. Mentre però nel rilievo antico le tre dèe sono tutte rivolte verso l'osservatore, nell'incisione di Raimondi — e presumibilmente già nel disegno di Raffaello — esse sono invece disposte a semicerchio dinanzi al loro giudice, due con postura antica (Venere e Giunone) e una pòstica (Minerva). Questo fortunatissimo modulo, che potremmo definire con la formula $2 + 1$, sembra essere stato mutuato in ambito italiano dalle rappresentazioni di un altro, collaudato terzetto femminile: come bene illustrano le Grazie della cosiddetta *Primavera* botticelliana (Firenze,

¹⁶ Carl Robert (con utilizzo dei materiali di Friedrich Matz), *Die antiken Sarkophag-Reliefs. II. Mythologischen Cyclen* (Berlin: G. Grote, 1890; ristampa anastatica, Roma: 'L'Erma' di Bretschneider, 1968), Tavola IV, n. 11; Annelise Kossatz-Deissmann, 'Paridis Iudicium', in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (d'ora innanzi: LIMC), a cura di Hans Christoph Ackermann e Jean-Robert Gisler, 9 voll. (Zürich–Düsseldorf: Artemis, 1981–99), VII, 1, 176; Phyllis Pray Bober e Ruth Rubinstein (con la collaborazione di Susan Woodford), *Renaissance Artists and Antique Sculpture* (London: Harvey Miller, 1991), n. 119. L'altro rilievo, proveniente anch'esso da un sarcofago (Roma, Villa Doria Pamphili), è registrato come presente a Roma già alla fine del secolo quindicesimo: cfr. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs. II. Mythologischen Cyclen*, Tav. IV, n. 10; Kossatz-Deissmann, 'Paridis Iudicium', in LIMC, VII, 1, 176; Bober e Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, n. 120.

Museo degli Uffizi),¹⁷ le *Tre Grazie* raffaellesche (Chantilly, Musée Condé), e le *Tre Grazie* del Correggio (Parma, Camera di San Paolo).¹⁸ Ma il modulo del 2 + 1 era comunque già presente nella tradizione illustrativa tardomedievale del Giudizio, alla quale ancora si ispirò, per esempio, Luca Cranach nelle sue numerose versioni dell'episodio.¹⁹

Il modulo 2 + 1 riuscì tanto proficuo da caratterizzare le interpretazioni del Giudizio di Paride fra l'età di Raimondi e quella di Watteau.²⁰ Ma — ed è questo un ulteriore elemento decisivo per valutare l'entità dello scarto imposto da Watteau alla tradizione — in tutte quelle immagini la dea ritratta come pòstica non è *mai* Venere, bensì Minerva, e in uno o due casi Giunone: come dimostrano senza possibilità di equivoco i rispettivi attributi iconici.²¹ La fortuna della Minerva pòstica è dovuta, in larga parte, all'imporsi dell'autorevolissimo modello raimondiano: tale non solo per il valore artistico intrinseco che lo caratterizza, ma anche per il suo ben noto dipendere da un disegno del grande Raffaello, nonché per l'eccezionale diffusione ottenuta grazie al mezzo dell'incisione. Va poi ricordato che l'imitazione era allora ammirata proprio in quanto imitazione: un presupposto che la nostra idea di valutazione estetica, legata all'apprezzamento quasi esclusivo dell'originalità, può impedirci di apprezzare nel suo giusto valore. Su una linea di sostanziale fedeltà al modello, gli epigoni — grandi minori e minimi — erano variamente indotti a mutare certe caratteristiche ritenendone invece altre; e nella tradizione pittorica del Giudizio di Paride la Minerva pòstica costituisce uno dei più saldi elementi di continuità: una sorta di 'nota tenuta' — se è lecito usare una metafora musicale — sulla quale eseguire variazioni di diversa natura ed entità. Questa curiosa persistenza dovette dipendere, oltre che da una certa qual meccanicità nella trasmissione dei caratteri grafici esterni, anche dai presupposti per così dire etico-psicologici sottesi al mito. Il raffigurare Minerva vòlta di schiena poteva infatti costituire un atto di doveroso riguardo — anche se non privo di maliziosa ambiguità — alla pudicizia e severità di costumi che contraddistinguevano la dea, e alle quali ella aveva a malincuore trasgredito per l'ambizione di riuscire vincitrice; onde Ovidio farà significativamente dire a Enone rivolta a Paride: 'quel giorno [...] in cui, con Venere e Giunone, [anche] la più pudica Minerva, deposte le armi, si rimise nuda al tuo giudizio' ('Illa dies [...] | qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis | venit in arbitrium nuda Minerva tuum', *Heroides*, 5. 33-36),²² e Luciano metterà in scena Giove che si burla del ritroso arrossire di Minerva

¹⁷ Dico 'cosiddetta', perché, dopo la persuasiva analisi di Claudia Villa, esisterebbero buone ragioni per intitolarla *Le Nozze di Mercurio e Filologia*: cfr. Claudia Villa, 'Per una lettura della *Primavera*. Mercurio retrogrado' e la Retorica nella bottega di Botticelli', *Strumenti critici*, n.s. 13 (1998), 1-28.

¹⁸ Cfr. Miedema, comm. a van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, II, 484.

¹⁹ Damisch, pp. 155, 157, 160-63.

²⁰ Damisch, pp. 231, 243-44, 246-47, 250-51 e, per la persistenza del modello presso Auguste Renoir, p. 254.

²¹ Giunone ha per attributo il pavone, Minerva l'elmo e le armi (e lo scudo con la Gorgone), Venere l'amorino. Pare necessario correggere Damisch (p. 271), quando afferma che il *Giudizio di Paride* di Rubens oggi a Madrid, Museo del Prado, presenta una Venere pòstica: anche qui (cfr. l'illustrazione a p. 251) è Minerva a essere ritratta da tergo; a meno che Damisch non intenda la versione di Dresda, Gemäldegalerie (riprodotta a p. 250), dove però la figura pòstica è Giunone, e Venere è piuttosto ritratta di lato.

²² P. Ovidio Nasone, *Heroides and Amores*, a cura di Grant Showerman, seconda ed. rivista da G. P. Goold (Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 1977), p. 60.

all'annuncio della gara (*Dialogi deorum*, 20. 1). Sono elementi di cui non sempre si tiene conto nel giudicare un'opera d'arte, ma che pure hanno contato per la mentalità di fruitori imbevuti di cultura classica, e pertanto in grado di stabilire relazioni immediate tra le formule pittoriche impiegate dagli artisti e le caratteristiche psicologico-comportamentali attribuite dalle opere letterarie e dai repertori di mitologia ai personaggi ritratti.

Per tornare ora a Watteau, questo *excursus* avrà probabilmente contribuito a porre in rilievo l'unicità della sua interpretazione pittorica del mito: che — riassumendo — ha la sola Venere, e non le tre dèe, in primo piano; e che soprattutto ha Venere, non Minerva, ritratta da tergo. Chi volesse dunque ricercare le ragioni della presenza di una Venere pòstica, e di *quella* Venere, nel *Jugement de Pâris*, non le potrebbe rinvenire nella tradizione iconografica dell'episodio.

È a questo punto che sembra necessario postulare, al di là dell'eventuale suggerimento sannazariano, un incrocio fra tradizioni figurative diverse. Un generico invito a celebrare le bellezze pòstiche di Venere poté venire dall'aneddotica riguardante la Venere nuda di Cnido, opera di Prassitele, situata appositamente in un tempio circolare — come narrano Plinio e Luciano — affinché la si potesse ammirare in ogni sua parte.²³ Ma un modello specifico si ebbe più propriamente nella *Venere callipigia*, cioè la Venere, letteralmente, 'dal bel fondoschiena'. Statua antica menzionata per la prima volta a metà del Cinquecento — se l'identificazione è corretta — come pezzo della Collezione Farnese a Roma, ed ivi rimasta sino alla fine del Settecento per poi essere trasferita a Napoli dove tuttora si ammira al Museo Nazionale, la *Venere callipigia* deve il proprio epiteto al suo apparente contemplarsi, compiaciuta, le natiche.²⁴ Essa, al pari di altri marmi dell'antichità, fu rinomatissima in tutta Europa e venne più volte replicata in marmo, in gesso, in bronzo; e nella Francia classicista di Luigi XIV, nell'ambiente cioè in cui si svolse l'apprendistato artistico di Watteau, il dorso della *Callipigia* venne accuratamente misurato al fine di metterne in rilievo le proporzioni esemplari (Fig. 3).²⁵ Certo è che, con la sua torsione provocatoria e anche, a dire il vero, un poco innaturale,²⁶ la *Venere callipigia* richiama imperiosamente l'attenzione dell'osservatore sulle proprie bellezze pòstiche. Di lì a rendere quelle stesse bellezze il punto focale di un dipinto, come appunto nel caso di Watteau, il passo era breve; del resto, nella Venere del *Jugement de Pâris* pare proprio di avvertire una certa qual analogia con la provocante statua antica.²⁷

²³ Cfr. Plinio, *Historia naturalis*, 36. 20-21, e il più esplicito Luciano, *Amores*, 13-15.

²⁴ Gösta Säfllund, *Aphrodite kallipygos* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1963); Francis Haskell e Nicholas Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900* (Torino: Einaudi, 1984; ediz. originale, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* (New Haven-London: Yale University Press, 1981)), cat. n. 86.

²⁵ Gérard Audran, *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité à Paris* (Paris: G. Audran, 1683), riprodotto in Haskell e Penny, *L'antico nella storia del gusto*, fig. 21.

²⁶ Derivata dall'aver probabilmente adattato una testa differente da quella originale, perduta, alla statua acefala: cfr. Lanfranco Franzoni, 'La Callipigia del Giambologna e la Callipigia Farnese', in *Per una storia del collezionismo. Verona: la Galleria Bevilacqua* (Milano: Edizioni di Comunità, 1970), pp. 124-41, dove è proposto che fosse il Giambologna a restaurare la *Venere callipigia* attorno al 1580.

²⁷ Notevoli, in particolare, le braccia sollevate a sostegno della veste. Si noti inoltre che Audran designa la statua come 'La Bergère Grecque', e altri contemporanei suoi e di Watteau come 'La Belle Victorieuse', in (Reference 27 continued overleaf)

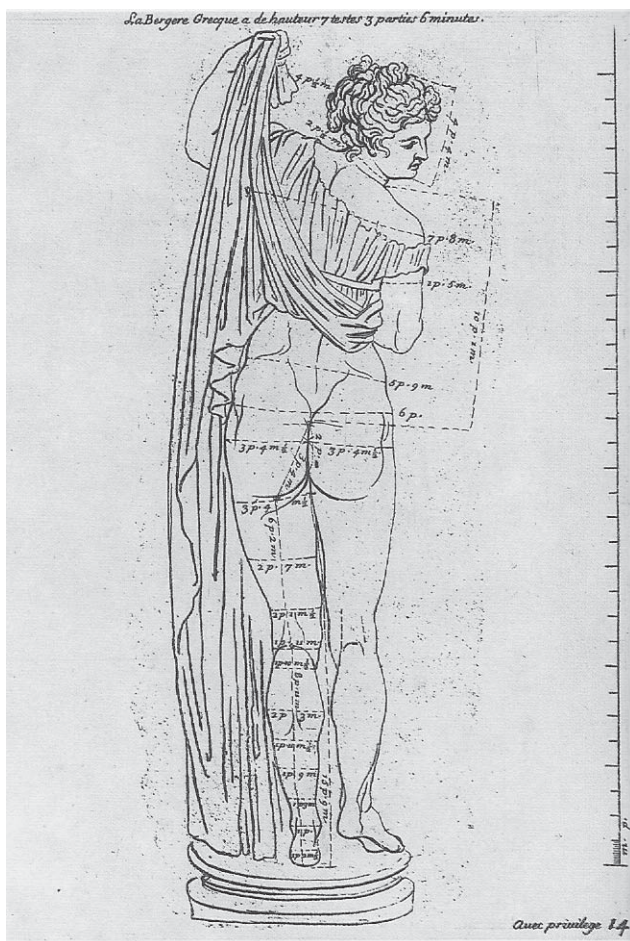


FIG. 3. *Venere Callipigia*, in Gérard Audran, *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité à Paris* (1683), intitolata 'La Bergère Grecque'.

L'attenzione rivolta quasi esclusivamente alla figura di Venere ci ha temporaneamente distratti dagli altri elementi del dipinto, che meritano ora di essere fatti oggetto di disamina a loro volta.

Dalla prima sua menzione nella letteratura greca (Omero, *Iliade*, 24. 28–30) alle elaborazioni romano-ellenistiche sino alle numerose riprese in età moderna, l'episodio

(Reference 27 continued)

relazione alla storia di un concorso di bellezza non fra dèe, bensì fra ragazze di campagna, rievocato da Ateneo, *Deipnosophistae*, 12. 554, e ripreso nel Rinascimento dal diffusissimo Vincenzo Cartari, *Le immagini, con la spositione de i dei de gli antichi* (Venezia: F. Marcolini, 1556), pp. 537–38 (cfr. Haskell e Penny, *L'antico nella storia del gusto*, p. 478). S'intende che il concorso 'campagnolo' è una trasparente parodia del Giudizio di Paride; e ciò può aver favorito l'incrocio fra la tradizione figurativa del Giudizio e quella della *Callipigia* nel dipinto di Watteau. Anche notevole la convergenza tra la Venere di Watteau e un altro ritratto di donna che si spoglia del medesimo artista, databile agli anni 1718–19: la famosa *Toeletta* (Londra, Wallace Collection).

del Giudizio di Paride viene arricchendosi di diverse varianti narrative, di cui non è sempre agevole stabilire la cronologia, assoluta o relativa.²⁸ Pur prescindendo da tali questioni, importa tuttavia intendere a quale ramo o rami della tradizione narrativa del Giudizio Watteau abbia attinto, direttamente o indirettamente, consapevolmente o inconsapevolmente; o, in altri termini, importa intendere quali siano i presupposti narrativi della sua interpretazione pittorica.

I contemporanei di Watteau — e naturalmente Watteau medesimo — conferivano grande rilievo alla scelta del cosiddetto *punctum temporis*. Quest'ultimo, estratto per così dire dalla storia e trasposto in immagine, doveva riuscire genuinamente ed efficacemente rappresentativo della storia medesima. Ora, Watteau colloca al centro della scena una Venere pòstica che riceve il pomo della vittoria da Paride assistito da Mercurio, situati a sinistra: questo è indubbiamente il *punctum temporis* prescelto, coincidente con il momento culminante della vicenda. Gli elementi circostanti alludono invece da un lato ai precedenti, dall'altro agli sviluppi dell'azione ritratta, dal momento che l'attimo catturato e riproposto all'osservatore nella sua vivida attualità doveva anche protendersi nelle due opposte direzioni, *simul ante retroque prospiciente*, per procurare un contesto narrativo intelligibile.²⁹ Le due dèe sconfitte sono poste in secondo piano, a destra, con una delle due (Giunone) più in alto, ed entrambe in procinto di partire: e qui Watteau sembra ritornare al modello del rilievo antico (di cui poté forse vedere, se non l'originale, una copia o un'imitazione), ingegnandosi di far confluire in un'unica 'istantanea' ciò che nel bassorilievo — il momento del giudizio e quello della partenza — è invece raffigurato separatamente.³⁰ Inoltre, il gesto ominoso di Giunone che si allontana con il dito sollevato in segno di minaccia, già bene attestato nella precedente tradizione iconografica del Giudizio, svolge la chiara funzione di alludere alla futura, disastrosa conseguenza del Giudizio

²⁸ Per le varianti del mito si veda, in generale, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, a cura di Wilhelm Heinrich Roscher, 10 voll. (Leipzig: Teubner, 1884-1921), III, 1, coll. 1586-92 ('Parisurteil'). Emblematico dell'incertezza vigente è il caso del passo dell'*Iliade* sopra ricordato: tuttora si discute se esso sia spurio, se si tratti cioè di una giunta posteriore con l'intento di creare un anefatto al testo omerico, la cui stesura è comunemente assegnata all'VIII-VII secolo a.C. Tale sospetto era ed è alimentato dalle peculiarità linguistiche e stilistiche dell'ultimo libro del poema; dal fatto che il Giudizio compare anche in un frammento dei *Cypria*, cioè dei poemi del ciclo epico del VI secolo, che appunto ambiscono a 'completare' la saga di Troia; e, più in generale, dal carattere 'frivolo' dell'episodio, tradizionalmente ritenuto poco consoni al tono dell'*Iliade* (cfr. per tutti Roscher, *Ausführliches Lexikon*, III, 1, coll. 1588-89). Ma già nel 1938 Karl Reinhardt, in un contributo insignificante per indipendenza e penetrazione critica, rivendicava all'episodio dignità omerica sulla base di un recente ritrovamento archeologico (un pettine d'avorio dell'VIII-VII secolo a.C. con raffigurato il Giudizio, il cui profilo è riprodotto in Damisch, p. 231) e di una magistrale riconsiderazione della coerenza narrativa del poema. Reinhardt soprattutto invitava gli studiosi a rivedere la petizione di principio per cui, laddove un episodio omerico apparisse 'più eroico, più grandioso, più tragico, più duro, più sanguinoso e più spietato', esso dovesse anche essere, necessariamente, 'più antico' (Karl Reinhardt, 'Das Parisurteil', in *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, a cura di Carl Becker (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960), pp. 16-36; 'je heldischer, größer, tragischer, härter, blutiger, unerbittlicher, so folgte man, desto älter', p. 18).

²⁹ Sul dibattito intorno al *punctum temporis* fra Sei e Settecento si veda Ernst H. Gombrich, 'Moment and Movement in Art', in *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation* (Oxford: Phaidon, 1982), pp. 40-62.

³⁰ Il motivo delle due dèe che si ritirano sconfitte ricorre, oltre che nel rilievo romano, nelle incisioni del Giudizio dell'*Hypnerotomachia Poliphili*: sia nella stampa originale (1499), sia nella traduzione francese (1546). Se ne veda la riproduzione in Damisch, p. 151.

stesso la guerra di Troia.³¹ Il primo piano (e la parte sinistra) si contrappone dunque allo sfondo (e alla parte destra) su un livello non solo visivo, ma anche temporale. Ma c'è di più. La differenza fra Venere che si spoglia e Minerva e Giunone che s'avviano vestite di tutto punto può alludere a due modelli narrativi distinti: a) a Venere che sola si spoglia, o si presenta quantomeno in abiti estremamente succinti, al fine di influenzare il giudizio in proprio favore;³² b) a Giunone e Minerva che si sono spogliate in precedenza, e poi rivestite: con allusione all'impertinente e pretestuosa richiesta di Paride di contemplare le tre dee nude per poter formulare un giudizio equanime.³³ In ogni modo, la valutazione delle tre dee avviene nel *Jugement de Pâris* non simultaneamente, come nella stragrande maggioranza delle rappresentazioni pittoriche del Giudizio, bensì in sequenza;³⁴ e si potrebbe forse cogliere in questa soluzione un riferimento ad un altro ed essenziale aspetto della vicenda: le trattative separate intercorse fra le tre dee e Paride, veri e propri tentativi di corruzione per ottenere un verdetto favorevole. La promessa di Giunone di assegnare a Paride il dominio dell'Asia, e quella di Minerva di assicurargli fama eterna d'eroe, non sarebbero valse la promessa di Venere di ottenergli in cambio la più bella donna vivente, Elena. Questa è l'unica, vera ragione del trionfo di Venere: onde antichi e moderni vedevano nel Giudizio di Paride la storia di una tentazione, simile per molti versi — anche se opposta nei suoi sviluppi — a quella di Ercole al bivio (e di Cristo nel deserto);³⁵ e vi scorgevano anche l'immagine della corruzione che, appena agli albori della civiltà, infetta le nozioni di lealtà e di giustizia nei rapporti fra uomini e dèi.³⁶ A voler essere oltremodo sottili, del resto, nel Paride di Watteau che assegna il premio a Venere *prima* che questa gli si sia interamente mostrata si sarebbe tentati di intravedere una fretta sospetta, che tradisce un verdetto già intimamente pronunciato.³⁷ Ma sul piano della resa pittorica anche questo elemento, come tutti gli altri appena ricordati, concorre a una efficacissima 'compressione' temporale dell'episodio, veramente degna di un grande maestro. Per il discreto osservatore il dipinto rende di fatto leggibile, *in nuce*, lo sviluppo dell'intera vicenda.

Che cosa sia di preciso *Le Jugement de Pâris*, cioè perché e per chi venisse dipinto, ancora non è stato chiarito. Il suo aspetto di opera piuttosto abbozzata che conclusa ha fatto invocare più volte la famigerata categoria critica del 'non finito' intenzionale, con risultati prevedibilmente inconcludenti; e l'incertezza circa la sua origine e funzione ha sollecitato giudizi e commenti a dir poco stravaganti.³⁸

³¹ Proprio alla luce della tradizione del Giudizio, che assegna costantemente tale gesto minaccioso a Giunone, credo possa risolversi il dubbio di Damisch in proposito (Damisch, p. 271 e 275): la vicinanza del dito alle labbra sarà piuttosto una coincidenza.

³² Apuleio, *Metamorfosi*, 10. 32, dove Venere indossa una tunica trasparente, dettaglio ripreso nel rilievo di Roma, Villa Doria Pamphili (v. nota 16 sopra).

³³ Ovidio, *Heroides*, 17. 118; Properzio, *Carmina*, 2. 2. 13-14; Luciano, *Dearum iudicium*, 9.

³⁴ Luciano, *Dearum iudicium*, 9.

³⁵ Reinhardt, 'Das Parisurteil', p. 16 (e nota 1 per i rinvii ai paralleli indiani dell'episodio evangelico).

³⁶ Apuleio, *Metamorfosi*, 10. 33.

³⁷ Sull'assenza del 'loisir de délibérer' cfr. Damisch, p. 271.

³⁸ In un catalogo, pur meritorio e per certi versi ancora insostituibile, Giunone è così descritta nella scheda relativa: 'la giovane — forse una ninfa — ammiccante alla vincitrice costituisce un'innovazione di preta marca settecentesca' (*L'opera completa di Watteau*. Presentazione di Giovanni Macchia. Apparati critici e filologici di E. C. Montagni (Milano: Rizzoli, 1968), n. 210). Si è poi cercato di vedere nel *Jugement de Pâris* un *pendant* di un altro quadretto mitologico, il *Vertumno e Pomona* (registrato nella Raccolta Jullienne),
(Reference 38 continued overleaf)

Un indizio utile può provenire da uno dei motivi sopra accennati: la comparizione delle dèe di fronte al loro giudice in separata sede. Questo è stato associato a esigenze di scena per riduzioni teatrali antiche della storia, di cui abbiamo notizia frammentaria nonché una piccante rievocazione nelle *Metamorfosi* (10. 30–34) di Apuleio.³⁹ Anche in quest'ultimo testo compaiono elementi narrativi interessanti, sia pure all'interno di una descrizione lussureggiante di particolari: il sostare di Venere nel bel mezzo della scena,⁴⁰ e l'irato dipartirsi delle due dèe sconfitte.⁴¹ Ma conviene indagare qui tutt'altro ambito: quello dei teatri parigini, da Watteau frequentati negli ultimi suoi anni d'attività.

Una studiosa svizzera, Yvonne Boerlin-Brodbeck, ha segnalato per prima nella sua tesi dottorale basilese *Antoine Watteau und das Theater* un fatto, o una coincidenza se si vuole, che a mia volta avevo avuto modo di rilevare compulsando fonti differenti: nel 1718, a Parigi, furono allestiti tre spettacoli teatrali recanti per titolo *Le Jugement de Pâris*.⁴² Questo mi ha spinto ad andare al fondo della questione. I tre spettacoli parigini del 1718 sono dunque i seguenti:

1. *Le Jugement de Pâris: pastorale héroïque*, testo dell'abbé Simon-Joseph Pellegrin, musiche di Thomas Bertin de la Doué, Académie Royale de Musique (14/21? giugno 1718).
2. *Le Jugement de Pâris*: commedia in atto unico, testo francese di Pierre-François Biancolelli ('Dominique') con intermezzi italiani di Luigi Riccoboni ('Lelio'), teatro de la Comédie Italienne presso l'Hôtel de Bourgogne (20 luglio 1718).
3. *Le Jugement de Pâris*: di Alain-René Le Sage (1668–1747), parodia della *pastorale héroïque* succitata, musiche di Jean-Claude Gillier, teatro della Foire Saint-Laurent (agosto 1718?).⁴³

Si conservano i testi del primo e del terzo, che però non suggeriscono niente di utile ai fini della nostra inchiesta.⁴⁴ Non sopravvive invece il testo del secondo, fatto peraltro

(Reference 38 continued)

senza tuttavia tener conto non solo del diverso supporto (tavola il primo, tela il secondo), ma anche delle dimensioni sostanzialmente differenti. E già nell'Ottocento Auguste Rodin, confondendo convenzioni pittoriche che per Watteau — come per tutta la pittura pre-ottocentesca — erano ben distinte, aveva parlato di fattezze diandee per la Venere di Watteau (citato in *Watteau 1684–1721*, n. 64); né si capisce come i fianchi opimi e generosi, evidente prerogativa della dea dell'amore, potessero richiamare alla mente di Rodin la figura snella e scattante della dea vergine e cacciatrice. È solo in tempi recentissimi che *Le Jugement de Pâris* ha ricevuto attenzione e giudizi meritamente competenti.

³⁹ Kossatz-Deissmann, 'Paridis Iudicium', in *LIMC*, VII. 1, 176–77. Sul rapporto fra il Giudizio e il teatro nell'antichità cfr. Roscher, *Ausführliches Lexikon*, III. 1, coll. 1589–90; Reinhardt, 'Das Parisurteil', pp. 16–17.

⁴⁰ 'Venus ecce cum magno favore caveae in ipso meditullio scaenae, circumfuso populo laetissimorum parvulorum, dulce surridens constitit amoene' (*Met.* 10. 32), in Apuleius, *Metamorphoses* (*The Golden Ass*), a cura e con traduzione di J. Arthur Hanson, 2 voll. (Cambridge, MA–London: Harvard University Press, 1989), II, 280 ('Fra gli applausi della platea, attorniata da una folla di amorini in festa, ecco che Venere, dolcemente sorridendo, si ferma in grazioso atteggiamento nel bel mezzo della scena').

⁴¹ 'Postquam finitum est illud Paridis iudicium, Iuno quidem cum Minerva tristes et iratis similes e scaena redeunt, indignationem repulsae gestibus professae' (*Met.* 10. 34), in Apuleius, *Metamorphoses*, ed. Hanson, II, 284 ('Quando il giudizio di Paride fu terminato, Giunone e Minerva uscirono di scena, avviliti e adirate nell'aspetto, gesticolando indignate per la ripulsa subita').

⁴² Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Antoine Watteau und das Theater*, tesi di dottorato discussa nella Facoltà di Filosofia dell'Università di Basilea, 1973.

⁴³ Riproduco, completandoli e correggendoli in minima parte, i dati già raccolti in Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, II, 857. La prima rappresentazione del *Jugement de Pâris* messo in scena al teatro della Foire Saint-Laurent dovrebbe essere databile intorno al 10 agosto, giorno di s. Lorenzo.

⁴⁴ Simon-Joseph Pellegrin (con Marie-Anne Barbier), *Le Jugement de Paris, pastorale héroïque. Représentée pour la première fois [...] le mardi 14. juin 1718* (Paris: s.e., 1718); Alain-René Le Sage, *Le Jugement de Paris*, (Reference 44 continued overleaf)

normale dato il genere cui esso apparteneva: uno spettacolo largamente improvvisato nella tradizione della commedia dell'arte, di cui nemmeno il cosiddetto 'Argomento' o 'scenario' è sopravvissuto. Ciò è però sfortuna grande, perché proprio in questi anni — come si è ricordato sopra — Watteau entrò in contatto con la compagnia di Lelio. Inoltre, per un ulteriore avverso gioco del destino, la documentazione concernente la gestione della Comédie Italienne, per buona parte conservataci, risulta essere lacunosa proprio per il periodo che qui interessa.⁴⁵

Ma già quanto si sa dei rapporti di Watteau con la Comédie Italienne, nonché con i teatri delle *Foires*, autorizza a formulare alcune ipotesi sul quadro: che, ripeto, è dipinto su tavola, è di dimensioni contenute, ha un aspetto tipicamente 'non finito', cioè solo abbozzato, e non reca firma. Non potrebbe allora trattarsi di un bozzetto e, quel che più conta, di un bozzetto per qualcosa di effimero legato a uno spettacolo teatrale? Forse un bozzetto per un sipario 'tematico', come allora se ne facevano, anche se in genere per le produzioni più costose; o forse, più probabilmente, un bozzetto per un cartellone annunciante il programma di sala (tale è, per comune assenso, uno dei più famosi dipinti di Watteau: il ritratto di *Gilles*, ovvero Pierrot, che in cappello e abito bianco guarda fisso dinanzi a sé).⁴⁶ Anche l'uso della tavola è tipico del bozzetto. Un bozzetto spiegherebbe inoltre, sia pure *ex silentio*, l'assenza di firma e di disegni preparatori; e in quanto rappresentazione preliminare di un'opera effimera, come appunto un sipario o un manifesto (dunque effimera *au deuxième degré*), esso giustificerebbe l'assenza dell'opera dai cataloghi antichi del pittore. Si può addirittura pensare che l'opera non andasse mai oltre lo stadio di bozzetto, che cioè non venisse mai realizzata: di che non sarebbe difficile incolpare l'audacia erotica, intinta di deliberata volgarità, della rappresentazione. Penso non solo, o non tanto, all'esplicita esaltazione delle natiche di Venere, ma anche e soprattutto allo sguardo di Paride, che si appunta — come ha acutamente osservato Damisch — sulle parti per così dire 'antiche' della dea, che l'amorino sta scoprendo in quel preciso istante: palesi, e forse decisive, per il giudice; coperte, invece, e solo maliziosamente alluse per l'osservatore del quadro.⁴⁷ Tale licenziosità appare a noi caratteristica della Francia libertina della Reggenza, e a maggior ragione degli spettacoli dei teatri della Comédie Italienne e delle *Foires*, dove gli attori, riammessi nella capitale alla morte del Re Sole (1715) che ne aveva anni prima decretato l'espulsione, potevano ben festeggiare l'agognato ritorno con comprensibile esuberanza. Dobbiamo però anche ritenere che

(Reference 44 continued)

in *Le Théâtre de la foire ou l'opéra comique; contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent*. Recueillies, revues et corrigées par Alain-René Le Sage, et D'Orneval, 10 tomi (Paris: s.e., 1737; ristampa anastatica, 2 voll., Genève: Slatkine Reprints, 1968). Della *pastorale héroïque* di Pellegrin e Barbier sopravvive anche la partitura di Thomas Bertin de la Doué, che reca una data diversa per la prima rappresentazione: *Le Jugement de Paris, pastorale héroïque, par Mr Bertin [...] représentée pour la première fois, par l'Académie royale de musique, le mardi vingt-unième de juin 1718* (Paris: J.-B.-Ch. Ballard, 1718).

⁴⁵ Come ho potuto accertare di persona: Paris, Archives de l'Opéra, Registres de la Comédie Italienne, 10: *Recettes et dépenses journalières*, exercice 1717-1718 (cfr. de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre*, 1, n. 243). La documentazione si interrompe al lunedì 30 maggio 1718.

⁴⁶ *L'opera completa di Watteau*, n. 195 (dove è rammentata l'ipotesi che si tratti di un cartellone per la *Danaë*, andata in scena il 25 luglio 1721 presso uno dei teatri della Foire).

⁴⁷ Damisch, pp. 271, 275-76.

vi fossero limiti non agevolmente oltrepassabili, sia pure in anni di sfrenato godimento sensuale, per un dipinto che avrebbe dovuto essere esposto al pubblico.

Se il percorso qui tratteggiato possiede qualche titolo di plausibilità, la vicenda letteraria e artistica del Giudizio di Paride fra Rinascimento e Illuminismo avrebbe il proprio esordio e il proprio epilogo in due contesti italiani pressoché antitetici: da un lato l'*ekphrasis* dell'*Arcadia*, che è celebrazione di un dipinto ideale ritenuto non indegno di adornare — sia pure nella *fictio* del racconto — le porte di un sacro tempio; dall'altro, l'abbozzo per il cartellone di una rappresentazione da offrirsi al pubblico di un teatro di seconda o terza sfera, cioè di quello che nel secolo ventesimo si sarebbe detto teatro di avanspettacolo, o di varietà. Il moralista potrà vedere in questa parabola un segno dell'eterno decadimento dei costumi. Lo storico, più benignamente, sarà forse portato a riflettere che il passaggio dall'ideale al reale impone sempre e comunque di sperimentare *in corpore vili*.

University of Warwick

CARLO CARUSO